

Avantgardebevægelsen og nutidskunsten

Det er nu ca. 80 år siden, at dadaisterne spyttede i de fine saloner, at futuristerne hamrede knytnæver i »den gode smag« og i overført betydning bombarderede museerne, bogstaveligt bandlyste kulturarven og profanerede traditionens mestre. Og ca. 50 år siden, at disse store armbevægelser, storladne visioner og bombastiske erklæringer gik i sig selv.

Men den historiske avantgardebevægelse er hverken gemt eller glemt - langt fra. Af flere grunde: denne epoke er et pludseligt lysglimt i kunsthistorien, et glimt, der med ét kaster et afslørende lys over en tids og en kulturs opfattelse af kunst og afslører den som netop forestillinger. Samtidig er det et lysglimt, som kaster et forklarelsens skær over vor tids kunst og mange kunstneriske bestræbelser i den mellemliggende periode.

Der er god grund til endnu en gang at se tilbage på »den historiske avantgardebevægelse« for at undersøge, om den indeholder potentialer for nutidskunsten. Jeg vil derfor tage udgangspunkt i den nyere og den lidt ældre teori om avantgardebevægelsen (Bürger, Schulte-Sasse og Huyssen) og holde disse teorier op mod efterkrigstidens avantgarde (Peter Weiss og konceptkunsten) og 80'er-kunsten ('Det vilde Maleri').

Mere end nogen anden har Peter Bürgers bog *Theorie der Avantgarde* dannet skole for, hvordan »den historiske avantgardebevægelse« skal forstås. Han opstiller her et teoretisk fundament, som er langt mere konsistent og perspektiverende end de forudgående forsøg på at indkredse og definere avantgardebevægelsen som f.eks. Renato Poggiolis bog *The Theory of the Avant-garde*. Selv om indholdet af Bürgers bog er ved at være velkendt og nu næsten indgår som grundbegreber i kunst- og litteraturteorien, vil jeg alligevel - af hensyn til det følgende - opridsе et par af dens hovedpointer.

Bürger foretager en rekonstruktion af kunsthistorien fra den sakrale kunst til den borgerlige kunst. Pointen er her, at kunsten gennem historien opnår fuldstændig autonomi m.h.t. produktion, formål og reception. Denne udvikling når sit slutpunkt i den borgerlige kunst, hvor kunsten produceres individuelt, hvor kunstneren som fri producent producerer for det frie

marked, og hvor kunsten ikke retter sig mod et bestemt formål - det skulle da lige være at bidrage til at opbygge den borgerlige selvforståelse - men hviler i sig selv. Fra midten af 1800-tallet bliver denne autonomi stadig mere radikal: kunstnerne vender samfundet ryggen og dyrker deres isolation i stadigt mere radikale understregninger af deres autonomi. Som f.eks. hos Flaubert, som i sine *Breve før berømmelsen* udtrykker sin foragt for samtiden og den heraf følgende selvvalgte isolation. I denne situation er det Flauberts drøm at skrive en bog om »ingenting«, uden tilknytning til noget ydre, endsige til samfundet. En drøm om total autonomi, om en kunst uden forbindelse med noget som helst. Det samme fænomen kan man iagttage i symbolismen og æsteticismens udvikling af et kunstsprog, som ikke har noget - eller kun meget lidt - at gøre med hverdags sproget, f.eks. hos Mallarmé og Rimbaud. Kunsten er altså med symbolismen og æsteticismen blevet funktionsløs, en logisk konsekvens af kunstens autonomistatus i det borgerlige samfund. Skriver Bürger.

Det er på denne baggrund den historiske avantgardebevægelse skal ses, mener Bürger. Kunstens isolation nødvendiggør en kritik af kunstens rolle og position i det borgerlige samfund. Det er denne kritik den historiske avantgardebevægelse udfolder i praksis i tiden omkring 1. verdenskrig med intentionen om at føre kunsten tilbage til hverdagen og den sociale praksis. Kunsten skal igen forbindes med samfundets værdier og normer, ikke kun i kraft af sit indhold, men også i kraft af sin funktion.

Bürger definerer altså avantgardebevægelsen som et angreb på kunstens status i det borgerlige samfund eller på »Institutionen kunst«. Institutionsbegrebet er helt centralt i Bürgers teoribygning og defineres som den måde, kunst produceres og distribueres på i en given epoke, og som denne epokes herskende forestillinger om kunst, dvs. de forestillinger, der bestemmer kunstreceptionen. I det borgerlige samfund vil det sige den individuelle kunstproduktion og -reception (jfr. ovenfor), som finder sit ideologiske udtryk i Den idealistiske Æstetik. I det borgerlige samfund sker distributionen som bekendt over markedet, hvorved, kunne man tilføje, kunst bliver et investeringsobjekt for de samlere, en sikker pengeanbringelse på linie med jord og fast ejendom. Avantgardens intention er altså at nedbryde denne kunstinstitution og føre kunsten tilbage til livspraksis, og denne intention bliver for Bürger det »basisteorem«, som gør det muligt at behandle dadaismen, den tidlige surrealisme og den russiske avantgarde efter Oktoberrevolutionen under ét. Samtidig gør dette basisteorem det muligt at adskille Den historiske Avantgardebevægelse fra de mange forskellige ismer i 1800-tallet, som bl.a. Poggioli slet og ret henregner til avantgarden.

Avantgardebevægelsen bliver en afgørende begivenhed, fordi den ryster

Institutionen Kunst i det borgerlige samfund og dermed udgør et anknypningspunkt for en kritik af Den idealistiske Æstetik: Avantgardebevægelsen gør i sin praksis op med Den idealistiske Æstetiks naturideal, forestillingen om det organiske værk, genibegrebet, reception som kontemplation og især med forestillingen om kunstens autonomi.

I løbet af 20'erne og 30'erne brænder avantgardebevægelsen ud, først og fremmest p.g.a. stalinismen og nazismens vækst. En status over bevægelsens resultat viser, at dens projekt mislykkedes; det lykkedes ikke avantgardebevægelsen at ophæve kunstens autonomi og føre kunsten tilbage til livspraksis. Tværtimod opsuges avantgardens værker af Institutionen Kunst og kommer på museum, hvor de hænger side om side med andre autonome værker. Dermed har avantgarden - om ikke andet - efterladt sig spor i Institutionen Kunst. Den har udvidet institutionens værkbegreb, men af dens politiske intentioner lader der sig ikke aflæse spor.

Avantgardens mislykkede projekt får Bürger til at spørge, om det overhovedet er muligt at ophæve kunstens autonomi i det borgerlige samfund, uden at der er tale om falsk ophævelse. I fascismen, i underholdningslitteraturen og vareæstetikken ser Bürger en falsk, repressiv ophævelse af kunstens autonomi. Både underholdningslitteraturen og vareæstetikken har et praktisk formål, nemlig at påtvinge læseren eller forbrugeren bestemte forbrugsvaner. Man kan derfor med Bürger sige, at i fascismen og senkapitalismen er avantgardens projekt virkeliggjort, men med modsat fortegn. Bürger spørger derfor, om det overhovedet er ønskeligt at ophæve afstanden mellem kunst og livspraksis, om ikke denne afstand er garantien for et spillerum, inden for hvilket det er muligt at tænke alternativer til det bestående.¹

I sin nyeste bog *Prosa der Moderne* (fra 1988) er Bürger inde på det dilemma, som kunsten efter avantgardens fejlslagne projekt er havnet i: på den ene side et det hverken muligt eller ønskeligt, at ophæve kunstens autonomi, på den anden side er denne autonomi en hindring for at kunstens sandhedsindhold, dens kritik af samfundet og dens utopier får nogen virkelig effekt. I denne situation, hvor både den kunstneriske handling og negationen af den synes umulig, peger Bürger på den tyske avantgarde-kunstner Joseph Beys. Han valgte bevidst en position, hvor han definerede sig som kunstner, men som en kunstner, der overskrider kunstens grænser og den plads kunsten har fået anvist. Det gælder ikke mere om at sprænge Institutionen Kunst, siger Bürger, men om at sætte undergravende processer igang indenfor den.²

Avantgardekunsten kan stadig op gennem 60'erne defineres ud fra opgøret med Institutionen Kunst. Den er et forsøg på at unddrage sig institutionen,

som f.eks. Robert Smithsons »Landart«. Mest berømt er Smithsons »Spiral Jetty« (1970), en ca. 450 m lang spiral af basalt, klippesten, jord i Great Salt Lake. Det interessante ved værket i denne sammenhæng er, at det skulle indgå i naturprocessen, d.v.s. eroderes og tilsidst forsvinde. Det gjorde det allerede i løbet af 70'erne, da vandstanden steg og efterhånden oversvømmede spiralen. Dette og andre af Smithsons »sammenbrudsmonumenter« lader sig ikke indordne under »Institutionen Kunst«, men undergraver den.

Også i visse arbejder fra 80'erne kan man se, hvordan en kunstnerisk praksis afprøver og udfordrer kunstinstitutionen. Det kendetegnende ved 80'ernes eksperimenterende kunstnere er, at de ofte anvender materialer, som ellers ikke er blevet anvendt i kunsten. Der er her ofte tale om forgængeligt, nedbrydeligt materiale som smør, franskbrød, urin, ekskrementer, skumgummi osv. Der er med andre ord indbygget en nedbrydningsproces i disse værker og dermed bliver de uegnede som investeringsobjekt eller samlersobjekt. Investorerne, køberne risikerer, at deres investering forsvinder for øjnene af dem. Andre værker opfordrer direkte publikum til at røre ved dem, skrive på dem eller provokerer til at øve hærværk mod dem. Disse værker udstilles på museer og bliver på denne måde inden for rammerne af Institutionen Kunst, men er samtidig et angreb på den status kunsten har inden for denne institution, og besidder det samme provokerende og aktiverende potentiale som f.eks. den dadaistiske kunst. Man kan her tale om, at avantgardens projekt videreføres inden for Institutionen Kunst.

Ved at anvise denne form for overskridelse som en mulig strategi for nutidskunsten er Bürger kommet videre end i *Theorie der Avantgarde*. Et ofte rejst kritikpunkt mod Bürger var nemlig her, at han var for tilbageholdende med at pege på muligheder for kunsten efter avantgardebevægelsen.³

Men er der ikke andre muligheder for nutidskunsten? Er der i Den historiske Avantgardebevægelse potentialer, der kan danne udgangspunkt for nutidskunsten? Det er det Bürger-eleven Jochen Schulte-Sasse beskæftiger sig med i sit forord til den engelske udgave af *Theorie der Avantgarde*.

Schulte-Sasses forord er dels en gennemgang af Bürgers teori og dens fortjenester ifht. til andre teorier om det moderne og avantgarden, bl.a. Poggiolis, og dels en interessant videretænkning af Bürgers teorier.

Schulte-Sasse tager udgangspunkt i en undersøgelse af Adornos og Derridas teorier om det moderne og når her frem til, at disse teorier begrænses i deres opfattelse af det moderne p.g.a. af ophavsmændenes hhv. kulturpessimistiske og dekonstruktivistiske udgangspunkt.⁴ For at nå ud over disse begrænsninger og den pessimisme som også synes at dominere Bürger, ser Schulte-Sasse avantgarden i sammenhæng med kultur- og bevidstheds-

industrien og bruddene heri. Det er nemlig hans tanke, at samfundets materielle organisation har en psykisk-fysisk virkning på mennesket. Denne virkning står i et modsætningsforhold til samfundets dominerende »tekst«, samfundets ideologi, som er indrettet på at misforstå denne virkning og på den måde skabe falsk kompensation for at stabilisere samfundets organisation. Dvs. der er et brud mellem den måde, mennesket oplever og mærker samfundet på, og de begrundelser og løsninger samfundets ideologi tilbyder. Samfundets - eller en periodes - dominerende ideologi, eller »tekstuelle dominans«, som Schulte-Sasse også kalder det, frarøver med andre ord undertrykte grupper, nationer, køn, klasser det nødvendige sprog til at udtrykke deres erfaringer i.⁵ Kulturindustrien kan beskrives som en ekspropriation af de heterogene sprog, som kunne have gjort de individuelle erfaringer tolkelige. Schulte-Sasse spørger derfor, om denne »tekstuelle dominans« er fuldstændig og svarer nej, fordi hvis sådanne erfaringer er tilstede, må det også være muligt sprogligt at tilnærme sig og artikulere dem.⁶ Det drejer sig altså ikke om pessimisme og dekonstruktion, men om at rekonstruere sproget og herigennem skabe modstand.

Denne mulighed ser Schulte-Sasse bl.a. hos surrealismen, som i et samfund, der eliminerer de individuelle erfaringer, forsøger at tilbageerobre erfaringen. I *Det første Surrealistiske Manifest* skriver Breton således om erfaringen: »Det er unødvendigt at tilføje, at selv erfaringen har fået afstukket sine grænser. Den går rundt omkring sig selv i et bur, hvorfra det er vanskeligere og vanskeligere at få den ud«.⁷ Erfaringen er for surrealisterne en del af sindet; den er som drømmen og det ubevidste blevet bandlyst af logikkens herredømme og er derfor en del af det, der skal frigøres.

Også den franske avantgardekunstner Antonin Artaud, som i 20'erne og 30'erne eksperimenterede med nye film- og teaterformer og bl.a. lavede et udkast til »grusomhedens teater«, ser Schulte-Sasse i denne sammenhæng. Artaud ønskede et naturligt sprog (forstået i modsætning til det abstrakte sprog i det moderne samfund), som gør det muligt at udtrykke individuelle erfaringer. I modsætning til det abstrakte sprog ser Artaud det naturlige sprog som udtryk for det konkrete og særlige.⁸ Artauds »naturlige sprog« er altså et medium til at udtrykke de undertrykte erfaringer i.

De muligheder, der ligger i avantgarden for at generobre de individuelle erfaringer - og dermed de muligheder, der ligger her for at integrere kunsten i livspraksis - overser Bürger iflg. Schulte-Sasse, fordi han hovedsageligt refererer til Adornos, Lukács' og Marcuses æstetiske teorier. Derimod er der hos Walter Benjamin (specielt i hans essay om surrealismen) og hos Negt-Kluge mulighed for at eksplicitere disse potentialer og for at bestemme

mulighederne for en postavantgardistisk kunst, mener Schulte-Sasse.

Også Andreas Huyssen ser avantgardebevægelsen i dette perspektiv. I sin bog *After the Great Divide* tager han udgangspunkt i det 19. århundredes adskillelse af kulturen i en hhv. høj- og lavkultur, på den ene side modernismen og på den anden massekulturen.⁹ Analogt med Bürger ser Huyssen modernismen som et forsøg på at isolere kunsten fra hverdagslivet, politik, økonomi og specielt fra massekulturen. Denne adskillelse har fra starten været anfægtet og udfordret, men uden held: Modsætningen mellem massekulturen og modernismen eksisterer uanfægtet langt op i det 20. århundrede, men den udfordres i stigende grad af udviklingen inden for kunst, film, litteratur, arkitektur osv. Denne udfordring betegner Huyssen som »postmodernisme«.

Ifølge Huyssen skal også den historiske avantgardebevægelse ses som et forsøg på at udvikle en forbindelse mellem »høj-kulturen« og massekulturen. I bogens essay »The Hidden Dialectic: Avantgarde-Technology-Mass Culture« ser Huyssen et utopisk håb i specielt den russiske avantgardes intention om at integrere kunsten i hverdagen, om at forandre hverdagen gennem kunsten. Et utopisk håb om en emancipatorisk, socialistisk massekultur. Dette utopiske håb, den »skjulte« dialektik mellem avantgarderkunsten og massekulturen ser Huyssen også hos Walter Benjamin. For Huyssen skal årsagen til det utopiske håbs forlis først og fremmest findes i forandringen i det kulturelle landskab i Vesten: Opkomsten af kulturindustrien, som historisk falder sammen med avantgardebevægelsens hensmuldren. Kulturindustrien opsluger avantgardens kunstneriske nyskabelser og teknik og anvender den repressivt i vareæstetikken og til æsteticering af teknologien. Avantgardebevægelsens utopiske håb om en emancipatorisk massekultur og en forandring af hverdagslivet okkuperes med andre ord af kulturindustrien, som skaber en homogeniserende massekultur og forandrer hverdagslivet. Heri ligger Huyssen altså også på linie med Bürger. Men den historiske avantgardebevægelse bliver nok opslugt af uhyret, men lever videre i hvalfiskens bug eller sagt på en anden måde: avantgardens utopiske håb opbevares, omend i forvrænget form, i massekulturen. Massekulturen indeholder skjulte potentialer og modsætningsforhold, som derfor må træde i fokus.¹⁰ Huyssen slutter essayet af med den påstand, at avantgardens utopiske håb ikke behøver ligge i kunstværker, men i de spredte bevægelser, der arbejder mod en transformation af hverdagslivet. Derfor ligger der en pointe i at genoptage avantgardens forsøg på at mobilisere den menneskelige erfaring, som endnu ikke er underlagt kapitalen eller nok er vækket af den, men ikke tilfredsstillet af den. Den æstetiske erfaring må have sin plads i transformationen af hverdagslivet, fordi den er unik til at organisere fantasi,

følelser og sensualitet mod den repressive desublimering, der har været karakteristisk for den kapitalistiske kultur siden 1960'erne, skriver Huyssen.¹¹

Som Schulte-Sasse mener Huyssen, at den æstetiske erfaring i sig selv har betydning for den sociale praksis, i modsætning til Bürger, der tilsyneladende mener, at kunst kun har betydning for den sociale praksis i det omfang den direkte forholder sig til samfundets værdier og normer.

Den tysk-svenske forfatter Peter Weiss kan ses som eksempel på, hvordan en genoptagelse og fornyelse af avantgardens projekt kan se ud.

Weiss' drama fra 1964 om den franske revolution, »Marat/Sade« er et forsøg på at befri avantgarden fra den konformisme, der har omklamret og institutionaliseret den. Her genoptages den politiske radikalitet i avantgarden i et totalteater, som på én gang omfatter tre tidsniveauer: revolutionsårene, Napoleonstiden og dramaets aktuelle nutid (d.v.s. 1964). Diskussionen mellem den revolutionære Marat og den kyniske, desillusionerede Sade bliver på denne måde til en kritisk kommentar til den politiske situation i det daværende Vesttyskland. Men dramaet er først og fremmest interessant i sit forsøg på at bringe to forskellige avantgardistiske teaterformer sammen, nemlig Brechts episke teater og Artauds »grusomhedens teater«. Som hos Brecht er der indlagt et episk element gennem en sanger, som afbryder og kommenterer forløbet. Og som i Artauds teaterkoncept er der tale om et totalteater, der tilstræber at fremkalde chok-oplevelser hos publikum. På denne måde genoptager Weiss ikke bare avantgardens politiske radikalitet, men fornyer den også.

Fornyeelse, genoptagelse af avantgarden kan man også finde i Peter Weiss' hovedværk *Modstandens Æstetik* (1975-82).¹² Dette omfangsrige værk kan ses som en undersøgelse og diskussion af de kunstneriske udtryksmidler. Der er flere måder at betragte romanen på, men hvis man vælger at se den som en udviklingsroman, så er den en roman om et anonymt »jeg«s udvikling, et jeg med litterære ambitioner. Dette »jeg« følges gennem romanens 3 bind, i Hitlers Tyskland, i den spanske borgerkrig og til sidst i eksilet i Sverige, hvor han inddrages i de tyske eksil-kommunisters illegale arbejde. Sideløbende med de politiske aktiviteter foretager han undersøgelser af kunsten og litteraturen, undersøgelser, som kan sammenfattes som en søgen efter en udtryksform, der passer til det han vil fortælle. Denne undersøgelse fører fortælleren - og læseren - gennem store og meget forskellige dele af kunsthistorien, fra det antikke Pergamonalter over Géricaults »Medusas' flåde« til Picassos »Guernica« for nu at angive en del af det romanen spænder over. Det analyse- og receptionsarbejde, der her præsenteres, er på engang en kritik af og genoptagelse af avantgardens projekt om at integrere kunsten i livspraksis.

For at starte med det sidste, så kan romanens tolkning af Pergamonfrisen tages som eksempel. Når fortælleren og hans venner står over for Pergamonfrisen, står de over for et monument, der gennem historien har tjent til at glorificere magthaverne. Først Eumenes d. II, som i år 180 f.v.t. lod alteret opføre for at forevige sin sejr over fjendtlige kongedømmer, der havde truet Pergamonriget (det er den sejr, der er fremstillet i mytologisk form som gudernes kamp mod de oprørske giganter). Senere - i slutningen af 1800-tallet - bliver frisen bragt til Berlin, hvor den kom til at stå som monument over det tyske kejserdømme, som en hyldest til monarken efter samlingen af det tyske rige og sejren over Frankrig i 1871.

Romanens personers arbejde med frisen tager udgangspunkt i deres egen situation, deres erfaringer fra den antifascistiske kamp, som stilles over for frisens intenderede funktion. Frisen bliver med dette udgangspunkt et monument over historiens kampe mellem de undertrykte og herskerne, et udtryk for klasse modsætninger. Frisens indhold bringes på denne måde ind i deres egen situation og relateret til deres kamp. Frisen er altså ikke genstand for beundring og ærefrygt, men for indsigt i historiens klassekampe. På samme måde bliver Picassos »Guernica« tolket ud fra de oplevelser og erfaringer fortælleren har gjort i den spanske borgerkrig. På denne måde holder Weiss fast i avantgardens projekt om at integrere kunsten i hverdagen, men giver det en betydningsfuld ændring ved at vægte receptionsprocessen frem for avantgardens vægtning af produktionsprocessen. Nedbrydningen af kunstens autonomi er ikke et anliggende for kunstnerne i værkproduktionen, men for betragteren i tilegnelsesprocessen. I denne receptionsproces relateres værkernes indhold til specifikt socialt og historisk placerede individers egne erfaringer, som herigennem får et medium at bearbejde dem i. På denne måde knyttes hverdag, erfaring og kunst sammen i *Modstandens Æstetik*. Her får den æstetiske erfaring, oplevelsen af kunsten en betydning for den sociale praksis.

Men *Modstandens Æstetik* er også en kritik af avantgarden, bl.a. af dens absolutte krav om at være kunsten, dens forkastelse af traditionen, gennem den traditionsbevidsthed, der præger romanpersonernes arbejde med kunst. Gennem denne kritik og ved at forskyde avantgardens krav om kunstens tilbageføring til livspraksis til receptionsprocessen, kommer Weiss videre end avantgarden i 20'erne og 30'erne.

Samtidig er der i romanens arbejde på at videreføre avantgardens intentioner, en kritik af Den idealistiske Æstetik, men ikke en forkastelse af den. F.eks. indgår der i vækreceptionen kontemplation, fordybelse og indlevelse i værket, hvilket er centralt i Den idealistiske Æstetiks opfattelse af receptionen. Romanens personer indlever sig i de kæmpende giganter på

Pergamonfrisen, de efterladte på Medusas tømmerflåde.

Weiss når på denne måde ud over både avantgarden og Den idealistiske Æstetik, og samtidig ud over den rigide modsætning mellem de to. Den æstetiske praksis, der udfoldes i *Modstandens Æstetik*, er derfor også et vigtigt bidrag til den teoretiske refleksion over avantgarden, samtidig med den genoptager dele af avantgardens projekt og viderefører de potentialer, som Schulte-Sasse og Huyssen peger på.

Som det ses er kunstreceptionen i *Modstandens Æstetik* et forsøg på i fiktionsform at fremstille en interaktionsproces mellem værk og modtager(e), på at vise hvordan den æstetiske oplevelse lever videre i modtageren og vækker fantasien, indlevelsen osv. I den kunstneriske praksis findes der strategier, der netop sigter på at fremkalde processer i modtagerens bevidsthed ved at »vække« eller appellere til fantasien. Denne strategi findes f.eks. i koncept-kunsten, som i 60'erne ikke producerede færdige værker, men ideer, skitser til værker, som modtageren skulle arbejde videre på og fuldende. Heri ligger naturligvis også et forsøg på at unddrage sig kunst-institutionens krav om udstillingsværdi og salgbarhed, men konceptkunsten spiller i sin æstetik eksplicit op til modtagerens fantasi og forestillingsevner, der dermed indgår i en forbindelse med ideen eller skitsen. Ideelt set er konceptkunsten en kunstform, der intenderer at mobilisere de individuelle erfaringer, fantasi og sensualitet i en produktiv proces.

I Frederik Stjernfeldts og Poul Erik Tøjners bog *Billedstorm* er det den gennemgående tese, at 80'ernes »vilde maleri« er en forlængelse af netop konceptkunsten. I deres analyser opdeler de det danske 80'er maleri i tre hovedstrømninger: en fænomenologisk æstetik, en narrativ æstetik og en overskridelsens æstetik. Fælles for dem er, at de alle i en eller anden form kan føres tilbage til konceptkunsten: den fænomenologiske æstetik i sin insisteren på at udløse en reflekteret oplevelse; den narrative æstetik i sit afkald på sammenhængende fortælling »til fordel for fragmentets evne til at sætte selve fortællingens princip på dagsordenen. Det er en klar arv fra konceptkunsten: At kunstneriske spørgsmål ikke nødvendigvis er bundet til sanselig fremtrædelse, men foreligger i et mulighedsfelt som ideer«; overskridelsens æstetik i sin vægtning af de processer værket fremkalder på bekostning af værket selv.¹³ Både konceptkunsten og dens forlængelse i 80'erne kan derfor siges at have som mål at fremkalde en æstetisk oplevelse, der »sætter noget i gang« hos modtageren, at skabe en interaktion mellem værk og recipient. I et videre perspektiv ligger der her muligheder for at generobre de individuelle erfaringer, det heterogene, som både Schulte-Sasse og Huyssen ser som muligheder i avantgardebevægelsen, og det er denne mulighed Peter Weiss undersøger i *Modstandens Æstetik*.

Noter

1. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 1974.
2. Peter Bürger: *Prosa der Moderne*, 1988.
3. J. Schulte-Sasse: »Foreword: Theory af Modernism versus Theory of the Avant-Garde« in Peter Bürger: *Theory of the Avant-Garde*, 1984.
4. Ibid. s. xix og xxiii.
5. Ibid. s. xxviii.
6. Ibid. s. xxix.
7. Andre Breton *Det første Surrealistiske Manifest*, 1924, s.21.
8. Schulte-Sasse anf.v.
9. Andreas Huyssen: *After the great Divide*, 1986, s.vii.
10. Ibid. s.15.
11. Ibid.
12. Peter Weiss: *Modstandens Æstetik*, dansk udg. 1987-88, oversat af Niels Brunse.
13. Frederik Stjernfelt og Poul Erik Tøjner: *Billedstorm*, 1989, s.36.